文章编号: 1003 7721(2007) 01 0217 07

郑荣达

中日乐律调的比较研究

摘　要: 本文从乐律学的角度, 对日本现存雅乐所用的律制以及六个调的基本形态的分析入手, 对于日本学者以往关于六调调高和中国与之相关调的渊源关系的认识, 通过笔者的比较论证提出了一些不同看法。

关键词: 壹越律; 律首; 律调; 吕调; 乐调; 顺生; 逆生
中图分类号: J612　　文献标识码: A

中国与日本国的交往,据史载, 三国时期日本曾遣使节带着贡品朝见过当时执政的魏明帝, 但中国的音乐传入日本可能最早在公元六世纪的飞鸟时期, 即朝鲜半岛的百济国遣使向日本献佛像和佛经时, 后新罗国曾派特使参加日本允恭天皇的殡葬时带去过八十乐人和音乐。因, 百济国自汉代起就和我国有文化交流的历史, 公元三世纪传入过中国汉代的鼓吹乐, 它的佛教也是在公元四世纪由中国传人的; 新罗国在六世纪起, 曾多次派遣留学生到中国来学习汉文化, 当然其中包括中国的音乐文化。日本国最早通过朝鲜半岛三国的交流, 从而间接地吸收了中国的音乐文化, 也是非常可能和自然的。

虽然音乐上这类交往, 在魏晋南北朝期间有所持续发展, 然而, 中国音乐文化对日本影响最大的是, 中国隋唐期间特别是中唐以后的音乐。唐代音乐发展的鼎盛时期, 正是唐玄宗执政期间(公元 712 年—755 年), 也正是日本有纪年的奈良朝。据日本音乐史记载, 元正天皇灵龟二年(唐开元四年, 公元 716 年) 曾派遣吉备真备等人到中国留学, 归国时带有中国的乐器、书籍等。可见当时在日本兴起的“大唐乐”, 正是这些曾经在中国学习过的留学生以及佛教僧人、遣唐使等人传入的中国中唐时期的宫廷音乐。特别是圣武天皇在位期间(公元 724 年—728 年) 倾心扶植外来音乐, 如百济乐、高丽乐、新罗乐, 大唐乐等, 无形中也削弱了由本土发展起来的“和”乐在日本雅乐寮中的规模和地位[1]。

由圣武天皇建立的东大寺的仓库内, 曾保存着神龟、天平年间圣武天皇所热爱的外来音乐使用过的乐器和乐谱——琵琶谱, 其中极其珍贵的中国音乐文物, 曾是现代的音乐理论、文物学术界研究唐代音乐器物的重要参照依据。虽然这些器物有的已经遗失, 但还存在的器物目录中所记载的一些资料, 对今天的研究仍然有较高的参考价值。

从中国传入日本的音乐, 据历史记载在平安初期还有一百三十首, 但流传至今的已为数不多了, 现存的已是历经了几代的所谓整理、规范等变迁, 可能有的已经面目全非。要想通过日本现存的所谓“唐乐”来作为中国唐代音乐的形态研究, 已经没有什么较高的研究价值。唐乐, 在有些国家的概念中, 已成为中国古代音乐的代名词了, 在内容上, 其中已包含唐以后历代传人的音乐文化。从以往关于东渐日本的唐乐研究成果来看, 多局限于调的层面和古谱的解读方面, 这正是在此共识基础上的必然结果。本文想结合律与调之间的结构关系, 通过考证及律学分析等手段来探讨中日之间有关音乐理论方面的律制和调高的渊源关系。

律制的比较

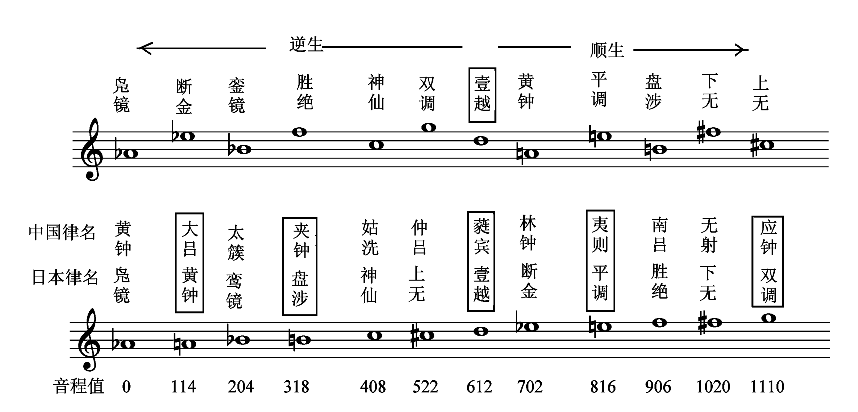
据张前《中日音乐交流史》载, 日本学者押田良久先生曾对日本雅乐十二律的生律方法, 作了如下的描

作者简介: 郑荣达(1937～), 男, 武汉音乐学院音乐学系教授、中国律学学会会长(武汉　430060)。
收稿日期: 2006 11 1

述:从壹越律作为起点,分别采用“顺八逆六”和“顺六逆八”产生其余十一律,前者生六律(含壹越律),后者生七律(含壹越律)而构成十二律[2]。

如果它的生律法,确像押田良久先生所描述的生律过程,它的律制结构实际上与中国的三分损益十二正律结构完全相同,没有本质上的差异,只是首律的起点名称不一而已。(见例 1)所谓顺八逆六或顺六逆八,只是四、五度相生法的别称。顺八是下生、逆六上生,产生的是上属方向五度律,实际在十二律旋宫图上产生的是同一个律;顺六是下生、逆八是上生,产生的是下属方向的五度律,在十二律旋宫图上产生的也是同一律。但,顺八逆六和顺六逆八之间产生的不为同律,一个是上属方向的五度律,一个是下属方向的五度律。中国传统乐律理论中称谓的“隔八相生”,一般情况下指“顺八逆六”。

例 1



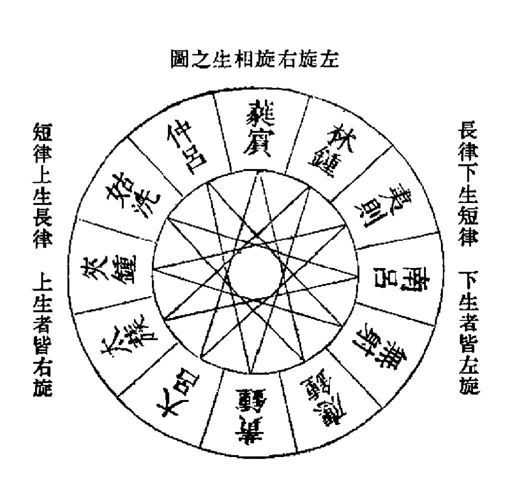
明代朱载堉曾说:“何为左旋隔八,右转隔六?若黄生林,林生太,太生南,……无生仲,仲生黄是也。何为右转隔八,左旋隔六?若黄生仲,仲生无,无生夹,……太生林,林生黄是也。[3]”(见图 1,原著影印图)朱载堉的“左旋隔八,右转隔六和右转隔八,左旋隔六”,实际说的是他产生“密率”的一种初始方法。

朱载堉说的“顺”向指的是左旋,“逆”向指的是右旋。“左旋隔八,右转隔六”是顺生,产生的是同一上属五度律;“右转隔八,左旋隔六”是逆生,产生的是同一下属五度律。左旋隔八与右旋隔八产生的是不同属方向的律,这一点朱载堉说得是非常明确的,虽然他只不过是借用三分损益法的用语来解释他的“新法密率”(十二平均律)顺、逆相生左右逢源的生律方法而已[4]。

押田良久先生的“顺八逆六”和“顺六逆八”,与朱载堉的“左旋隔八,右转隔六”和“右转隔八,左旋隔六”,可以说是完全相对应的。

根据押田良久先生所描述的生律方法和顺序,日本以壹越律为律首的十二律,只是以往(古时)以凫镜律为律首的三分损益十二律的转换律,它正如同中国清代十二律只是明代十二律的转换律一样。同理,我们也可以说,清代的十二律完全是以黄钟律名作为起始律,“顺六逆八”相生十一次(完全逆生)而得。因清代黄钟等于明代十二律中的仲吕,仲吕为最后一律,故要完全逆生,即清代每调的合字都以明代上字为宫产生的[5]。

图 1



若以壹越律作为起点（例 1 中原 612 音分处，现为 0 音分），近现代日本雅乐所用十二律的律名和实际诸律的结构分析如下（见例 2）：

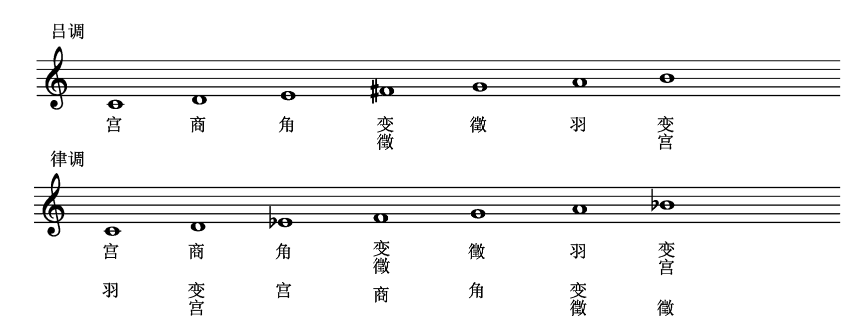
例 2



从以上二例中十二律形态的音程值比较当中可以明显看出，壹越律为首律的转换律系统中，断金、胜绝、双调、凫钟、鸾镜、神仙等六律，均比以凫镜律为律首十二正律的同位律低一个古代音差（24 音分），形成了二种有差异的律制形态结构，其根源就在它是个转换律，并非是十二正律的原始形态。所谓从壹越律作为起点，分别采用顺八逆六和顺六逆八而生十一律的说法，只是对这种转换律形成的一种变通的解释，实际就是一种有限律数的五度相生律。

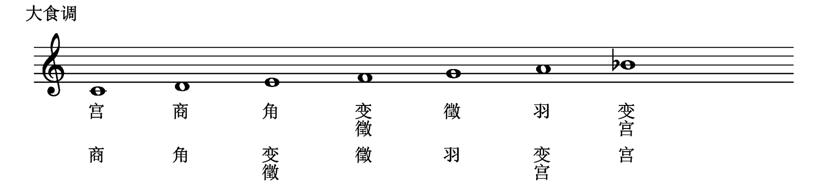
根据日本一些学者的介绍，日本雅乐所用的音阶从结构上看有吕旋（吕调）和律旋（律调）二种不同类型（设以 C 音作为比较的起点，见例 3）。吕调和中国的正声宫调音阶相同；律调音阶，日本学者林谦三先生认为实际同中国的正声羽调。以上对日本音阶形态的认识，目前诸多学者还比较一致。

例 3



林谦三先生通过对筝的大食调分析研究结果认为，一般归于吕调的大食调（又谓吕调中的平调），它又不同于一般的吕调结构，属中性调结构：（见例 4）

例 4



林谦三先生认为：它“既不是‘吕’，也不是‘律’，而有着商调的特色是无可置疑的。”他还认为“在已经失了一部分唐乐调原义的日本里，大食调（乞食调）以外的商调，几乎都已变为宫调了。所谓‘吕’之调，是宫调为其中心的。……所谓‘律’之调，是羽调为其中心的。[6]”林先生所谓“中心”显然是从调式意义上说的。

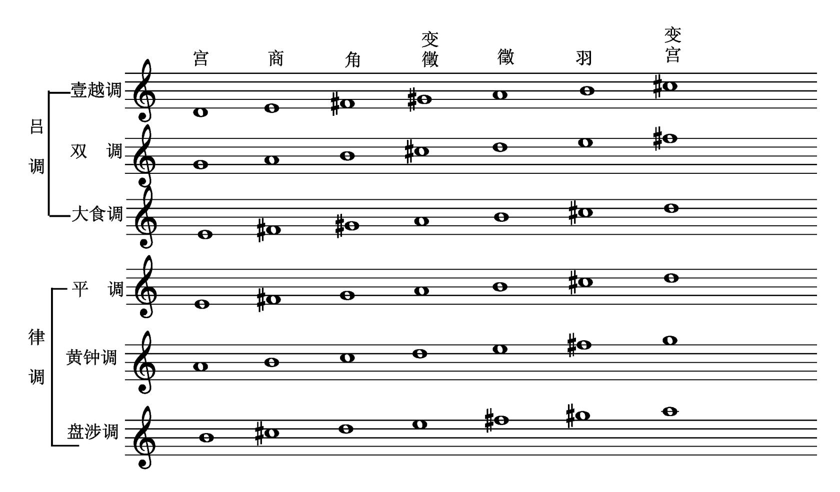
依据日本学者伊庭　孝先生说“十二律不可能将所有的音都作为音阶的基音，吕旋只限于壹越、双调、平调三种；律旋只限于平调、黄钟、盘涉三种……但是吕旋的平调称为大食调。律名下有调字者，调字省去。吕旋：壹越调、双调、平调，律旋：平调、黄钟调、盘涉调[7]”，说明近现代日本雅乐所用的调是建立于五个宫律下的六个调，其中平调与大食调虽同建立于平调律下，但音阶的结构不同，否则不同称谓成为多余。可见，林谦三先生对大食调的解释是有一定道理的。据林谦三先生的描述[8]，它们的六个调的调高和结构分别如下：（以壹越律 D 为律首音，见例 5）

吕调中的平调称谓大食调，它与律调中的平调，在结构上仅一音之差，林谦三先生认为有商调的属性，非常确切，它和中国古代的清商调—越调结构完全相同。大食调虽然归于吕调，但它不仅在高度上不同，在结构上也不同于壹越调和双调，其中有两音之差。

此六调的采律，除升 G 音来自降 A 音的凫镜律外，其它均来自原律音的实际音高。因此，以上所记升 G

音处,实际音均比记谱音要低24音分,它涉及到的调有壹越调、大食调、盘涉调等三个调。这实用的六个调,实际仅使用了十二律中的10个律,断金、鸾镜是2个闲置的律。

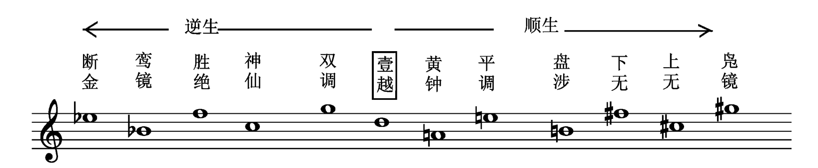
例5



根据押田良久先生描述的生律方法和过程,由此而产生的十二律,在应用的理论上尚有不尽人意的地方。例如,壹越调、大食调、盘涉调等3个调在理论上需要的凫镜律应该是升G音,而实际得到的是降A音,从律学理论的角度看似乎有不合情理的地方,以中国古代儒家的观念这就是所谓的“野音”了。因此,押田良久先生对于日本雅乐十二律律制产生法的“顺八逆六”和“顺六逆八” 前者生六律,后者生七律,是否符合日本古代律制产生方法的实际情况,还有待于进一步的探讨。

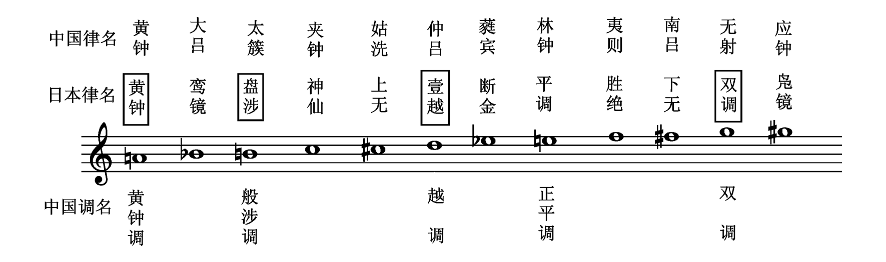
升G音的凫镜律从理论上应该是在壹越律的上属方向,而降A音的凫镜律却是在壹越律的下属方向。前者生6律,后者生7律,会否数字反置而有误,或对“顺八逆六和顺六逆八”的观念上与中国古代的相反?如果我们校正为:前者生7律,后者生6律,凫镜律就成为升G音了。(见例6)

例6



如此校正后的日本雅乐十二律,黄钟律成为首律A音,而不是凫镜律的降A音了,这就和明代的十二正声律在律高上和结构上完全相同。(见例7)这样的生律结果,不仅凫镜律由降A音变为升G音理论逻辑合理,还提高了和中国古代律制、律高发展的某阶段进行比较研究的可信度。这个问题,当然还需要和有待于日本的学者进一步的研究确认,虽然林谦三先生《明乐八调研究》一文中在明代十二律与日本十二律“黄钟”律的比较中,认为日本律中的“黄钟”律接近A音[9],但没有说明日本十二律的生律过程。

例7



乐调的比较

关于乐调的结构问题,在上文中已有一定程度的涉及,不难看出日本雅乐所用的六个调的基本音阶结构,归纳起来实际也只有三种,即宫调、羽调、商调(清商调)。就没有徵调这点来看,和中国南宋以后的乐调常用形式有相似之处。

从伊庭 孝先生的叙文中,可以理解壹越调是因壹越律下产生的调,并是以壹越为宫作调音阶"基音"的故此命名。同理,双调、平调等也是双调、平调律下建立的调称谓。由于双调、平调律名,本身带有一个"调"字,所以他说"律名下有调字者,调字省去"。从伊庭 孝先生将大食调也按传统称谓"平调"一举来看,显然他的理念是,来自于律名的调,当然仍应以该律名命名,这和我国传统律调名的命名法相同。

但林谦三先生显然不是这么认为的,他在"在已经失了一部分唐乐调原义的日本里,大食调(乞食调)以外的商调,几乎都已变为宫调了。"一说中,可以解读为这壹越调、双调、大食调、平调、黄钟调、盘涉调等六调原本就是从唐代传下来的调,只是壹越调、双调的结构已改变,现无法从唐乐调的商调上去给以认定而已。

伊庭 孝先生和林谦三先生为同时代人,他们对于这六个调的来源有着不同的说法。到底这六个调名是源自于今天的律名,还是源自于唐代的原调名。这里涉及到今天日本的这十二律名的来源,以及这十二律的律高是否就是唐代的律高,日本音乐历史上有否像中国的同名律有一个律高的变迁问题。

从例7中可见,日本雅乐这六个调名之间的相互音程"结构"关系,与中国的俗乐调中同名调之间的音程结构关系确是相一致的。但也应看到在中国的不同时期,这些调所对应的律位名在不同时期是不同的。就拿无射清商调的越调来比较,如果在隋唐初就可能存在的话,它应是在下徵律的仲吕律名下,在中唐应是在清商律的太簇律名下,在北宋却是在正律的黄钟律名下,虽然它们调位的实际律的相对高度并没有改变,但在不同时期的所在律位名变了。(见例8)

例8

初唐下徵律	仲吕	蕤宾	林仲	夷则	南吕	无射	应钟	[黄钟]	大吕	太簇	夹钟	姑洗
中唐清商律	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	[黄钟]	大吕
北宋正　律	[黄钟]	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
中国调　名	越调 中吕调		大石调 正平调	中吕宫	南吕调	双调		黄钟调		般涉调	黄钟宫	

日本的六个调,从它的律位高度以及它的结构,最适应于中国哪个时期的十二律,是本文讨论的中心议题。

日本六个调名所涉及的六个律名所在位置,正好与北宋沈括在《补笔谈》中所叙燕乐二十八调的同名乐调的位置(调位之间的音程结构)完全吻合一点来看,日本这六个律名似乎在某个时期确是来自于中国的一些调名。如果,壹越律在日本音乐理论上相当于中国律首黄钟;壹越调又来自于中国的越调的话,说明现今之日本十二律及其律名的产生最早也要晚于北宋,因越调在中唐时期不在黄钟律下而在太簇律下。天宝十三年的太常石刻上铭为"黄钟(之)商时号越调";唐之贞元中,四川节度使韦皋在介绍骠国献乐时(贞元17年,公元801年)也说"律应黄钟(林钟)两均,一黄钟(之)商伊越调(清商律太簇位),一林钟(之)商小植调(清商律南吕位)"[10],都可以此为证。

韦皋在介绍骠国所献横笛时又说:"管唯加象首,律度与荀勖《笛谱》同,又与清商部钟声合。"说明唐中期确实用的是晋前尺律(清商律)高度,相当于西汉莽尺律(即刘歆律尺23.1cm左右)。西汉莽尺律,曾经刘复等国内多位学者专家考证,其清商黄钟律高应相当今之G音。韦皋所说的伊越调作为无射清商律首宫均之

商调,当然是正律无射宫(清商律首 G)之商位(A),即越调作为商调调首当为 A 音位;小食调当为下徵律黄钟律首的商调,正律仲吕宫(D)之商位(E)。以此类推,这六调在中唐的律位高度与现今的日本律位高度相差甚远。(见例 9)

例 9

唐	调律高	A	B	D	E	#F
日	调律高	D	E	G	A	B
调	名	壹越调	大食调 平调	双调	黄钟调	盘涉调

笔者也曾多次论证过隋、唐、北宋三朝的黄钟律高,由于分别使用着下徵律、清商律、正声律三个不同的黄钟律高度[11](见例 8)。它们在不同时期虽然都谓"黄钟",哪可以认为都是处于正声律之黄钟同一高度的。

中日之间所以会出现以上六个调位的差异,一是有的学者把今天日本的律调名等同于唐代的乐调名形成结果;或是认为今天日本以壹越律作为律首的十二律律高,才是唐代十二律律高真传的结果。问题是,今天日本十二律的律首壹越律 D 音的高度,能说就是北宋的正律黄钟之高度吗?日本的十二律的律高在历史上是否从唐传入后,在历次与中国的文化交流中相应受到中国在律高变迁方面的影响?

中国自古也都有以律名作为调名的做法。例如俗乐黄钟调,取自隋、唐初期的下徵律黄钟,(相当于清代之正工调及明代之尺字调,调头合今之 E 音);俗乐南吕调和中吕调也取名于隋、唐初期的下徵律南吕和仲吕律名;俗乐中吕宫、黄钟宫分别取名于中唐之清商律的仲吕、黄钟律名(以上诸例见例 8)。这几个调到北宋时,能说它们仍然都是在黄钟、南吕、仲吕律位下吗?这些来自于律名的调名,在后来一些时期,已成为某一调专用名词了,完全与后来的新律名脱钩了,它只体现了它调的实际高度和结构方面的意义,也不可能完全体现先前的音乐风格或曲调类型的意义;虽然某些调名在先前可能来自于当时的律名,但不能在任何时候都相当于后时代之同名律位高度的。

一首由前代传承下来的词、曲,都跟随着一个具体的宫调名,此调名也反映了这首音乐作品应有的调高和调的音阶结构。如果后代的十二律的整体律高发生了变化,此曲所在的调位当然也应随之要调整到相当于原律高的新律位名下,这就是上述律调名所以会与乐调名发生错位的真正原因。

如果日本的六个调确是从唐代传承下来的,以壹越调为首的六个调高不应该是建立于以壹越律为 D 音的高度上的。从壹越调所在日本律首壹越律位下来判断,日本现在的十二律框架可能是从中国宋代以后传过去后确立下来的。在调名成为律名后的一段时间内,若再以律名产生的调,即使调名取自律名与原俗调名类同,也不具有原俗调的意义了。因为,十二律中的所有的律位,在音乐历史发展过程中,会随着社会的需要,会随着整体律高的改变而改变,否则,与越调名相对应的壹越律名应该在中唐时期清商十二律的第三律(太簇律)位下,才符合唐代的律、调关系(见例 8)。由此也可以反证,日本现存十二律的形态,无论从首律的高度或是十二律的结构方面,绝对不可能是唐代的遗存。越调原是建立在正律的黄钟律位下,现壹越调是在日本的壹越律位下,从律学的角度分析,壹越律系统与正律系统(即日本凫镜律系统)的结构是完全不同的(见图例 1、形),因此,建立于日本律首律的所谓壹越调与中国的越调在律学结构上也是不会相同的。

今天日本的十二律与清代的十二律高度上确是完全同高,律首都为今之 D 音(即今之小工调合字)。然而,清代与明代的律高已有变化。明代黄钟(明之小工调合字)比清代要高五度,相当今之 A 音。清代的工尺七个调,分别是明代的同名七个调的上字为调转换而来的,因此二个不同时期的同名调,不仅调高不同,结构也不同。某个同名调在明代以 do(合字)为宫,在清代却以明代的 fa(上字)为宫。这也是日本朋友常关注的一个问题:即中国宫调为什么是以 fa 为宫的问题。站在清代的角度来看,似乎明代的同名调是下徵调,实际清代用的是明代的清商下徵调[12],这正是南宋蔡元定所说的"四变为宫"而产生的新的同名调。

从上文图例 9 的分析结果可见,日本雅乐所用十二律的原形应是以黄钟 A 为首律的律制,它的高度和结构完全等同于中国明代雅乐所用的律制。日本十二律的律首,从黄钟(A)变换为今日的壹越(D),和中国明代的黄钟(A)变换为清代黄钟(D),在律高的变迁上是如此的一致,难道是偶然的相似而已!中国历来的律高变迁中,都是以新的律高命名为黄钟的,如果按日本的方式变换,那清代的律首应称谓仲吕(D)了。

退一步来说,假设(壹)越调在清代是在黄钟律名下,而在明代应是在仲吕律名下的,但不知在日本与中

国的文化交流中，不同时期的这类差异性该是如何来相适应的。从历史记载可知，在日本曾经"对中国庞大的乐调理论简素化，构成了雅乐的六调子，并以唐乐为中心对雅乐进行全面、系统地调整。"以后在吸收明、清乐时又进行过几次调整，"从其结果来看，他们所接受的大多是外壳、形骸，其实体以及使用方式等均向着'日本化'方向衍变。"[13]

日本与我国的音乐文化交流方面，曾经有过几次高潮。盛唐之后，在明代及清代，即日本江户时代也有过频繁的往来。日本所谓"明清乐"中，"明乐是明代末期传入日本的明代音乐，它以古诗词歌曲与宫廷雅乐为主，清乐是清代传人日本的清代音乐，它是以小调俗曲为主。[14]"既然这二个不同时期传人了二种截然不同类型的音乐，明代雅乐所需要的正律律高（黄钟 A 音，也等同于当时明乐所用小工调的合字 A 音），以及清代俗曲需要的工尺七调的调高（清乐小工调合字为 D 音），肯定也会随之相应传人日本。日本今日的壹越律高（D 音），无疑是最后为适应清代传人的清乐而经过又一次调整后的结果。日本现存的六个调名，从它的律位高度以及它的结构来看，也只能说明他们来自于现存的律调名。

显然，林谦三先生是将当今之日本壹越律高直接当作中唐时期的黄钟律高标准，从而普遍应用于他的系列理论中，由此也曾对我国的相关研究产生了重大影响，这是需要我们重新审视的一个基本理论问题。

根据以上押田良久先生的描述而对日本雅乐所用的有限律数的分析结果可以清晰地看到，日本所用的十二律结构，本质上是归属于五度相生律，并等同于中国的三分损益十二正律。壹越律并非是这十二正律的首律，它相当于中国正律的仲吕律位。如果明代黄钟律等于 A 音，仲吕律为 D 音，清代黄钟是以明代的"上"字为"合"而生，所以当今日本以壹越律为首律的十二律，也只是以日本雅乐古律中的"上"字为"合"而演变过来的。

近来，曾长期在甘肃武山县生活过的王新学先生，收集到当地一首秧歌曲《蝴蝶报喜》，它的音乐分三个部分组成：前越调——平调——后越调。后越调似乎是前越调的再现，所谓前、后只是时段的表述。由老百姓自称谓"越调"的歌曲却是很少见的，而且是出现在曾是历史上通向西域必经之路的甘肃地区，引起了笔者的注意。

对该首歌曲，《中国民歌集成 · 甘肃卷》中也有相关的介绍："武山秧歌曲有一种较为固定的形式，它在主曲的开头和结尾安排一个或两个独立的小乐段，称作前越调、后越调，作为全面的提示和结束。前后越调的曲调大致相同，但与主曲的衔接很有特色。[15]"并附有记载宫为 G 音的乐谱。这首歌曲据王新学的观察分析认为，它的体裁形式在当地民间歌曲中是很有特色的。经过王新学采集到的歌曲的录音分析，它的确也是以 G 音为宫的清商歌曲—越调（调首为 A），由此足以增强了笔者对无射清商律高为 G 宫的一贯信念。

[参 考 文 献]

[1] 日 · 伊庭 孝著，郎樱译. 日本音乐史[M]. 北京：人民音乐出版社，1982. 47 – 59.

[2] 张前. 中日音乐交流史[M]. 北京：人民音乐出版社，1999. 180 – 181.

[3] 朱载堉，冯文慈. 律学新学[M]. 北京：人民音乐出版社，1986，83 – 84.

[4] 郑荣达. 朱载堉三分损益顺逆相生律[J]. 中国音乐学，1992(1).

[5] 郑荣达. 工尺七调别论[J]. 黄钟，2003(3).

[6] 日 · 林谦三著，钱稻孙译. 东亚乐器考[M]. 北京：人民音乐出版社，1996，181 – 183.

[7] 日 · 伊庭 孝著，郎樱译. 日本音乐史[M]. 北京：人民音乐出版社，1982. 70 – 71.

[8] 同[6].

[9] 日 · 林谦三. 明乐八调研究[M]. 上海：上海音乐出版社，1957. 9.

[10] 吉联抗. 隋唐五代音乐史料[M]. 上海：上海文艺出版社，1986，41.

[11] 郑荣达. "倍四"释析[J]. 黄钟，1994(1).

[12] 同[5].

[13] 赵维平. 中国古代音乐文化东流日本的研究[M]. 上海：上海音乐学院出版社，2004，110、313.

[14] 张前. 中日音乐交流史[M]. 北京：人民音乐出版社，1999，191.

[15] 庄壮. 中国民间歌曲集成 · 甘肃卷[M]. 北京：人民音乐出版社，1994，20.

责任编辑：刘莎

（下转第 248 页）

报, 1988-5-4.

[2] 杨荫浏. 中国古代音乐史稿[M]. 北京, 人民音乐出版社, 1981. 40.

[3] 冯文慈. 中外音乐交流史[M]. 长沙, 湖南教育出版社, 1998. 9.

[4] 赵光贤. 中国历史研究法[M]. 北京, 中国青年出版社, 1988. 123-124.

[5] 同[4]. 122.

[6] 同[3]. 9.

[7] 同[3]. 32.

[8] 翦伯赞. 史料与史学[M]. 北京: 北京大学出版社, 1985. 16.

[9] 瞿林东. 坚持唯物史观指导下的创新[J]. 求是. 2000, (11).

[10] 冯文慈. 中国音乐史学的回顾与反思[A]. 冯文慈音乐文集[C]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2005. 2.

[11] 同[2]. 130.

[12] 同[3]. 93.

[13] 同[3]. 74.

[14] 同[3]. 133.

[15] 柯林武德. 历史的观念[M]. 北京: 中国社科出版社, 1986. 148.

[16] 王学典. 二十世纪后半期中国史学主潮[M]. 济南: 山东大学出版社, 1996. 123.

[17] 同[3]. 206.

[18] 同[3]. 210.

责任编辑: 汪义晓

Book Review on The Music Intercourse History Between China and Foreign Country

WANG Jun

Abstract: That the Music Intercourse History Between China and Foreign Country by Feng Wenci was the first significance book that discussed the musical culture intercourse between China and foreign country systematic. The writer persisted in historical materialism to research the Chinese ancient music history, not only made some correction to the mistake, but also proposed his new opinion that based on the profound historiography knowledge, and borrowed a new research method to study the Chinese music historiography.

Key Words: The Music Intercourse History Between China and Foreign Country, writing, persist in historical materialism, make a new opinion, borrow a new research method

---

(上接第223页)

Comparative Research On the Tunes of Music Temperament Between China and Japan

ZHENG Rong-da

Abstract: From the viewpoint of music temperament, the writer analyzed the music temperament system used by gagaku as well as its basic patterns of six tunes existent in Japan nowadays. He proposed some different opinions against the Japanese scholar's view that the pitches of six tunes had some kind of origin relations to the relative tunes in China.

Key Words: temperament of yiyue, head of music temperament, tune of music temperament, Lv tune, Yue tune, start in succession, start in reversed